

Urgences



Liminaire

Christiane Asselin et André Gervais

Numéro 26, décembre 1989

Des textes qui chantent

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025550ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025550ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Asselin, C. & Gervais, A. (1989). Liminaire. *Urgences*, (26), 5–13.
<https://doi.org/10.7202/025550ar>

Tous droits réservés © Urgences, 1989

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Liminaire

Introduction

*Un oiseau-mouche perché sur le
grand mur du son, la chanson.*

Claude Nougaro

Présenter l'analyse de chansons québécoises contemporaines, donnant, par ce biais, un bref aperçu de ce qu'ont à dire les auteurs, compositeurs, interprètes de la génération actuelle et (surtout?) de leur façon de le dire-écrire.

Au départ, donc, une dizaine de collaborateurs, une soixantaine de chansons et un choix, personnel à chacun des collaborateurs. Ensuite, des analyses de ces textes choisis, et qui joueront désormais leurs airs dans nos mémoires. Enfin, ce numéro — qui a pour but, entre autres, de démarquer la chanson des discours malheureusement trop courants qui la réduisent à une littérature alimentaire, voire indigeste.

Pour atteindre ce but, il fallait « lire » les paroles, non pas comme s'il s'agissait d'un poème, mais bel et bien en les considérant comme « texte en action », illustré par le biais de la chanson. Lire les paroles, mais aussi la musique et l'interprétation. Il fallait encore « voir » et « faire voir » le texte comme un tout, bien qu'il soit privé d'une de ses parties.

La démarche analytique est laissée à la discrétion des collaborateurs, autant pour le choix des instruments théoriques que pour celui de l'approche proprement dite. Les analyses de ce numéro peuvent donc être sociologiques, psychanalytiques, sémiotiques ou philosophiques.

Écrire « à propos de » ou « sur » la chanson permet un mouvement personnel, une recherche intellectuelle; si l'on ne peut la lire comme un poème au sens strict, il faut quand même la saisir comme un **texte**, et qui se chante. La chanson s'installe: discours exigeant, autonome. À la fois paroles et musique, jeu de l'esprit et du corps (car si elle exige d'être écrite, elle exige également d'être chantée), elle se fait l'écho

de l'homme, ce divertissement, gai ou pathétique, qui l'unit dans un ailleurs sans cesse renouvelé.

La chanson se doit « d'exprimer avec redondance et simplicité » (Robert Giroux). Objet de création « immédiatement saisissable par tous » (Bernard Pozier), elle recommence à créer à partir du moment où ses mots sont chantés : jeux de souffle, d'étirement des voyelles, pauses vocales, jeux de rythmes aussi, et qui se distribuent dans l'espace selon le tempo individuel. Dans l'analyse de *Lindberg*, Bruno Roy insiste d'ailleurs sur l'importance des éléments rythmiques.

En fait, la chanson présente deux linéarités parallèles. Alors que la langue met en chaîne sons et mots, la mélodie entraîne notes et silences. Alors que la langue utilise l'opposition de longueurs, la mélodie présente des notes de durées différentes. Alors que la langue produit des accents toniques, la mélodie détermine des temps forts et faibles. Musique du texte et texte de la musique, la lecture est plurielle et, par là, unique, spécifique au genre.

Si la scène représente le lieu privilégié de la chanson, parce que tous les discours s'y conjuguent (ombre, lumière, voix, vêtements, gestes et public), cette dernière demeure vivante hors la scène. Elle y emprunte d'autres voix, d'autres gestes pour devenir, sans que l'on sache trop ni comment ni pourquoi, ce « public chantant », cette « fille de rue » qui entre par la fenêtre lorsqu'on lui ferme la porte au nez.

Charge affective en mouvement, la chanson redonne des couleurs aux mots pâles de la lecture. À la fois « quotidienne, accompagnatrice du quotidien, révélatrice aussi de ce quotidien » (Elisabeth Haghebaert, citant Georges Dor), elle est l'art de l'instant et schématise les êtres et les choses, témoin on ne peut plus fidèle du rythme, du souffle, des tics et des néologismes d'une société donnée, à une époque donnée.

Toutes ces remarques rappellent l'importance de la chanson, mais aussi sa marginalité. Phénomène à large part sociale, elle trouve difficilement sa légitimité culturelle. Établir son appartenance à tel ou tel mode d'écriture (littéraire, paralittéraire, poème, non-poème) entraîne une tout autre réflexion.

Christiane Asselin

Une chanson : un poème ?

Lorsqu'on lit ou déclare que Félix Leclerc ou Georges Brassens, par exemple, sont des « poètes de la chanson », il y a là quelque sens commun. Bien sûr, on « comprend » ce que cela peut vouloir dire, mais est-ce bien de cela qu'il s'agit ? Est-ce à dire que Brassens, qui a mis en musique — qui a transformé en chansons — des poèmes de Villon et de Hugo, entre autres, qui a reçu le « Grand prix de poésie de l'Académie française », pour ne désigner que ces deux faits (côté « auteur », côté réception par l'institution), serait devenu ni plus ni moins que le « poète d'aujourd'hui », celui qui compose une chanson ?

C'est un vieux débat. Il ne s'agit pas ici de le relancer.

Mais ce que peuvent en dire les auteurs eux-mêmes, modestement ou ironiquement, ne devrait pas être négligé. D'où ce petit florilège de déclarations. Je commence par Serge Gainsbourg qui, dans un entretien de 1968 avec Lucien Rioux, dit ceci :

— Et la poésie ?

— *C'est aussi dissocié de la chanson qu'Alban Berg ou Stravinski sont dissociés de la comédie musicale.*¹

Cette dissociation tant au niveau textuel qu'au niveau musical se retrouve dans le jugement qu'il porte sur la mise en musique de poèmes :

— Vous avez mis quelques poésies en musique pourtant.

— *Ce n'était pas sérieux.*

— Ça correspondait peut-être à quelque chose de profond en vous ?

— *Oui, il y avait, pour La nuit d'octobre et Le rock de Nerval, une correspondance avec ma révolte, ma misogynie du moment. Mais c'était mauvais.*²

Sur ce dernier point, Gilles Vigneault semble tout à fait d'accord :

Q. Que pensez-vous de la « poésie noble » mise en musique ?

1 Lucien Rioux, *Serge Gainsbourg*, coll. « Chansons d'aujourd'hui », n° 184, Paris, Seghers, 1969, p. 77.

2 *Ibid.*

G.V. C'est généralement une trahison.³

Mettre en musique, c'est transformer en chanson, bien sûr. Il y a donc, autant de la part de quelqu'un (Gainsbourg) qui l'a fait que de quelqu'un (Vigneault) qui ne l'a pas fait, une distinction entre un poème et une chanson. Ce que Vigneault déclare être «généralement une trahison», Jacques Douai, compositeur et interprète français, l'appelle, dans le meilleur des cas, «une forme supérieure de la critique poétique»⁴. On voit l'écart, voire la dissociation. Et le meilleur des cas, en l'occurrence, est la mise en chansons, au tout début des années 1960, par Léo Ferré, de poèmes d'Aragon. Or Aragon, revenant pour une bonne part, dès le début des années 1930, au vers compté et rimé, n'a jamais écrit de paroles de chansons. Pourtant sa «chansonnographie», selon le néologisme (d'après bibliographie — côté écriture de poèmes —, puis discographie — côté industrie associée aux arts du spectacle) proposé par Georges Sadoul⁵, ne contient pas moins de 75 chansons, de 75 poèmes, en fait, mis en chansons autant par Jean Ferrat, auteur de chansons, par exemple, que par Francis Poulenc, auteur d'ouvrages lyriques, instrumentaux, religieux et de nombreuses mélodies, par exemple. On le voit sans difficulté, une fois de plus: un poème peut devenir une chanson, mais une chanson n'est pas un poème.

Un poème, en effet, se tient dans l'écrit, dans l'écriture, dans la mise en page d'un livre. Une chanson se tient dans un mixte de «paroles» et de musique⁶, dans la mise en place

3 Marc Gagné, *Propos de Gilles Vigneault*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc, 1974, p. 48. Ce «livre» est, en fait, un recueil, composé par l'éditeur (*editor*), Marc Gagné, à partir des réponses données par Vigneault — ici en quelque sorte coauteur et, comme on le sait (voir note 12), éditeur (*publisher*) — à l'occasion d'entretiens et entrevues accordés sur une période de quinze ans (1959-1974): réponses choisies, découpées, classées par rubriques, non chronologiquement, légèrement reformulées (de l'«oral» à l'«écrit») et jouées dans l'espace fictif d'un long entretien, avec des questions rédigées par l'éditeur (*editor*) après coup! Le tout relu, approuvé et légèrement corrigé par le principal intéressé. On est donc en droit de penser que ce recueil, faisant alors le point sur sa «carrière», donne une idée exacte (*authorized*) de ce qu'était, publiquement, Vigneault.

4 Cité par Luc Bérinmont et Marie-Hélène Fraïssé, *Jacques Douai*, coll. «Poésie et chansons», n° 28, Paris, Seghers, 1974, p. 58.

5 Georges Sadoul, *Aragon*, coll. «Poètes d'aujourd'hui», n° 159, 1967, p. 207-210. Chansonnographie certainement incomplète, arrêtée d'ailleurs à l'été 1966.

6 Jacques Godbout, dans son *Plamondon. Un cœur de rockeur*, coll. «Paroles d'ici», Montréal, Éd. de l'Homme, 1988, fait bien la distinction (p. 147): «Celui qui n'a jamais voulu être un poète, parce que ses mots appellent des musiques, est

d'une orchestration (même réduite à la plus simple instrumentation) et d'une interprétation (même « blanche »). Un poème se tient dans le langage, dans la lecture. Une chanson se tient dans des langages, dans la mise en scène d'un spectacle. Ceci pour exacerber les différences, bien sûr.

Et que faire de ce qui suit :

La journaliste Claude Sarraute disait, à l'occasion d'une « table ronde » de la chanson : « La chanson poétique n'existe pas. Lorsque l'on essaie de mettre en musique les grands poètes, on échoue. Seuls conviennent à la chanson quelques poètes mineurs. » Et elle précisait : « Si les vers d'Aragon subissent si aisément l'épreuve de la chanson, c'est parce qu'Aragon est un poète mineur. »⁷

Est-ce à dire que Baudelaire ou Verlaine sont des poètes mineurs, ou encore que tels poèmes de Baudelaire (disons « Harmonie du soir ») ou de Verlaine (disons « Green ») mis en chanson le premier par Léo Ferré, le second par Claude Gauthier, sont des échecs ? La transformation d'un poème en une chanson ne serait-elle pas plutôt, déjà, une lecture de celui-ci, une interprétation en acte de celui-ci, comme telle mise en scène jouée l'est de telle pièce de théâtre publiée ? Et ce, avant même que soit prise en compte l'interprétation — alors seconde — par celui ou celle qui la chante, qui la joue. Accoler de la musique à un poème n'est pas plus une garantie de qualité que le fait, au début du cinéma muet, de filmer, du point de vue du spectateur idéal, telle grande actrice dans les grandes scènes de son répertoire. Toute chanson, que ses paroles soient d'un parolier ou d'un poète, doit être jugée sur la balance esthétique de la même façon que tout film l'est, que son scénario soit d'origine ou tiré d'une œuvre (littéraire) déjà existante. Ce que perçoit bien Gilles Vigneault, auteur de poèmes, de contes et de chansons :

Q. Quelles sont les relations existant entre chanson et littérature ?

G.V. La littérature ne boude pas la chanson... lorsque celle-ci épouse ses exigences. Il faut être audacieux ou rêveur pour

la preuve vivante que Québécois et Français peuvent vibrer aux mêmes émotions quand on en fait des chansons qui parlent juste » (je souligne). Cette phrase est d'ailleurs la dernière phrase de sa longue présentation, présentation qu'il dénomme, à l'instar de plusieurs de ses films sur les composantes sociologiques de notre québécoisité, « Documentaire ».

7 D'après Lucien Rioux, *op. cit.*, p. 14.

penser que, dans la chanson, on va finir par introduire les rigueurs de la littérature sans entrer dans les tours d'ivoire, dans les chapelles.

La chanson ne doit pas tenter la voie littéraire en soi. Elle permet d'atteindre le grand public et joue sur lui un rôle précis. [...]

Horizontalement, la chanson semble plus efficace que la littérature. Car il paraît toujours y avoir plus d'eau dans un lac que dans un puits... Il est par ailleurs intéressant de constater que c'est la chanson la plus gratuite dans sa création qui rapporte le plus, à tous points de vue, sur une longue période.⁸

Lorsque la chanson épouse les exigences du poème, donc. Mais la réciproque guette : lorsque le poème épouse les exigences de la chanson. Un exemple tout à fait significatif, non seulement parce qu'il est éloigné de nous dans l'immédiat mais aussi parce qu'il implique des décisions radicales, est, dans cette perspective, *Pauvre Rutebeuf*. Cette chanson qui date, sauf erreur, de 1956 est en effet tirée de **trois** poèmes de Rutebeuf (écrits, selon toute vraisemblance, dans les années... 1260 : eh oui, au XIII^e siècle). Ces poèmes ont une métrique commune (8 / 8 / 4 syllabes), des rimes communes et une « thématique » commune, au moins, ce qui permet à Léo Ferré d'obtenir des fragments susceptibles d'être agencés en un texte autonome (avec ses quatre parties, ses reprises, sa clausule, etc.)⁹. Il a donc fallu qu'il se donne la permission a) de découper dans la masse des (longs) poèmes, b) de constituer un (court) texte autonome, c) de joindre à ce texte de la musique pour le transformer en une chanson. Le simple fait qu'elle ait été enregistrée par une douzaine d'interprètes tant masculins que féminins — de Jacques Douai (1957) à Claude Dubois (1987) en passant par Catherine Sauvage et Nana Mouskouri, par exemple — en fait en quelque sorte une chanson de référence tant du point de vue de sa composition (paroles et musique) que de sa « popularité ». C'est bien d'une chanson comme celle-ci, ou

8 Marc Gagné, *op. cit.*, p. 36 et 38-39.

9 Dans « La complainte Rutebeuf » sont découpés trois fragments qui deviennent les v. 1-9, 16-27 et 33-36 de la chanson ; dans « La griesche d'Yver », deux fragments qui deviennent les v. 10-15 et 28-32 ; dans « Le mariage Rutebeuf », un fragment qui devient la clausule (v. 37-38). Le titre est de Léo Ferré, à partir du titre (« La povreté Rutebeuf ») d'un autre poème.

d'une chanson comme *Est-ce ainsi que les hommes vivent* (découpée, par Ferré encore, dans un poème d'Aragon), qu'on peut dire avec Jacques Douai que la mise en chanson est une forme de la critique. Ou, avec Gérard Genette, une sorte d'hypertexte¹⁰.

Est-ce à dire qu'il faut analyser une chanson comme on lit un poème ? Du Plamondon comme du Nelligan ? Du Brassens comme du Villon ? Et ce malgré l'intertexte qu'il y a entre *Nelligan* du premier (musique : André Gagnon, 1976) et « *Le vaisseau d'or* » de Nelligan, par exemple, entre *Les amours d'antan* (1962) du second et « *Ballade des dames du temps jadis* » de Villon, autre exemple.

Non, il ne sert à rien de prétendre qu'une chanson de Michel Rivard — parce que Michel Rivard serait le « ... » (mettre ici le nom d'un poète important) de sa génération, de son époque — puisse s'analyser comme un poème de Rimbaud ou de Miron, par exemple. Comme le rappelle Gilles Vigneault, qui en sait long sur la différence entre un poème et une chanson :

Il y a des chansons que j'aurais aimé compléter. Ainsi *Quand les bateaux s'en vont*, dont il m'aurait plu de trouver la mélodie. Pas n'importe quelle mélodie mais celle de [Pierre] Calvé car c'est elle qu'il fallait inventer. [...] *Les gens de mon pays* ont [...] été d'abord un poème que j'ai ensuite transformé, quand le goût m'en est venu, en chanson.¹¹

On aura compris que la première (1962) a toujours été une chanson (même si elle a été « complétée » par un autre) alors que la seconde (1965) est devenue une chanson à la suite d'un ensemble de décisions formelles prises par une seule personne (qui sera alors désignée comme étant l'auteur « complet »)¹².

Il ne sert à rien de prétendre, mais il sera utile et fructueux de regarder sérieusement une chanson — et, singulièrement,

10 Pour une définition, voir le « Petit glossaire des termes en "texte" », *Urgences*, n° 19, janvier 1988, p. 48-49

11 Marc Gagné, *op. cit.*, p. 42-43.

12 Gilles Vigneault republiant en rétrospective, à ses Nouvelles Éditions de l'Arc, ses poèmes (1977) et ses contes (1979), n'a pas manqué de le faire pour ses chansons : *Tenir paroles*, 2 volumes (1983). Or la chanson intitulée *Avec nos yeux*, par exemple, datée 1958 — date à laquelle l'auteur fait remonter les plus anciennes des chansons de cette rétrospective —, est en fait un poème (publié dans *Étraves*, 1959, recueil de poèmes et premier livre de l'auteur) mis en chanson plus tard par Claude Léveillé.

ses paroles — avec les instruments de la poétique moderne. Je pense ici, entre autres, aux travaux de Roman Jakobson, de Michaël Riffaterre et de Jean-Pierre Richard¹³. Sans, bien sûr, négliger la musique de la chanson, cette autre composante du mixte qu'elle est. Le tout actualisé dans tel enregistrement fait telle année par tel(le) interprète. En ce sens, lire, par exemple, *Le train du nord* (paroles et musique: Félix Leclerc, 1946) hors son interprétation — son orchestration, sa vocalisation — par l'auteur (1951), par Richard et Marie-Claire Séguin (1973) ou par Johanne Blouin (1987) n'est pas complètement le lire. Le contexte extratextuel (sociohistorique, sociopolitique, etc.) pouvant évidemment avoir changé, le statut institutionnel de l'auteur de la chanson aussi.

Mais la chanson est-elle un art majeur ou un art mineur? «Si on considère la chanson comme un genre mineur, c'est qu'on a l'intention d'exercer cet art d'une façon mineure — et minable!» dit Gilles Vigneault. «La chanson n'est ni un art majeur ni un art mineur. Ce n'est pas un art. C'est un domaine très pauvre parce que bridé par toute une série de disciplines» dit Jacques Brel. «Et je considère que la chanson est au moins autant un art que l'opéra»¹⁴ semble lui répondre

13 Roman Jakobson (poéticien russe), *Questions de poétique*, 1973; Michaël Riffaterre (poéticien américain), *Sémiotique de la poésie*, 1983; Jean-Pierre Richard (poéticien français), *Microlectures et Pages paysages. Microlectures II*, 1979 et 1984, tous livres publiés dans la coll. «Poétique», Paris, Seuil. Ces quatre livres contiennent nombre d'éléments théoriques impliqués dans des analyses raffinées de poèmes aussi différents (du XIII^e siècle à celui-ci, écrits dans une dizaine de langues) que difficiles (comme peuvent l'être les poèmes surréalistes).

14 Marc Gagné, *op. cit.*, p. 36 puis 38. Jean Clouzot, *Jacques Brel*, coll. «Poètes d'aujourd'hui», n° 119, Paris, Seghers, 1967, p. 46. Ceci dans le cadre de quelques questions posées à l'auteur par Clouzot. Faut-il ajouter, pour donner la mesure, que la collection «Poètes d'aujourd'hui» ayant accueilli Léo Ferré en 1962, directement, accueillera entre 1963 et 1967, mais avec la mention supplémentaire «poésie et chansons» (comme titre d'une petite série dans la grande), Georges Brassens, Jacques Brel, Charles Aznavour, Félix Leclerc, Charles Trenet, Guy Béart, Anne Sylvestre et Jean-Roger Caussimon (monographie écrite par Léo Ferré), dans l'ordre; puis, de 1968 à 1972, dans la coll. «Chansons d'aujourd'hui» (comme cela est indiqué sur la couverture), Barbara, Serge Gainsbourg, Gilles Vigneault, Georges Moustaki, Mouloudji, Béranger, Julien Clerc, Glenmor, Aristide Bruant et Gilbert Bécaud, dans l'ordre. C'est en 1969 ou 1970 que les réimpressions devenant probablement plus fréquentes, la nécessité de tenir compte de quelqu'un comme Juliette Gréco (qui n'écrit pas de musique et pas de paroles...) se faisant particulièrement criante, la nécessité, aussi, d'ouvrir la collection à quelques vedettes plus populaires, question peut-être de marketing, il y aura numérotation nouvelle, la monographie

Vigneault. Avec, en arrière-plan, une situation comme celle que désigne le mot célèbre de Malraux à propos du cinéma (« Par ailleurs, le cinéma est aussi une industrie. »), Brel parle, avec quelque dérision¹⁵, de l'ensemble des conditions de production qui gênent, limitent le mouvement, la puissance de la chanson (implicitement reconnus dans la dénégation). Vigneault prend, tout aussi radicalement, le parti de l'auteur et de l'interprète, faisant appel à l'éthique de l'artiste.

Ceci dit, il semble tout à fait clair que, si la poésie est un art majeur, la chanson est un art mineur. La mise en chanson d'un poème (de Baudelaire disons) pouvant alors être dite « minorisation du majeur ». En effet,

le majeur et le mineur ne sont pas *deux cultures* sociologiquement distinctes, séparées par une ligne de démarcation infranchissable, mais, dans notre vie culturelle de chaque instant, deux registres, sans cesse coprésents, avec toutes les modalités possibles de cette coprésence, de l'antagonisme à la continuité.¹⁶

Lire un poème, écouter une chanson : deux voies différentes, donc, sans cesse présentes l'une à l'autre, en effet, à l'époque, moderne et pourtant postmoderne, de la carnavalisation et du métissage.

André Gervais

sur Léo Ferré devenant ainsi le n° 1 de la coll. (maintenant dûment inscrite) « Poésie et chansons ». Il a donc fallu que le point d'orgue « poésie et chansons », brisure du singulier et du pluriel, soit posé — et entendu —, certainement après quelques discussions houleuses, pour que la distinction, la dissociation se fasse.

15 Autodérision, même : « bridé » se disant aussi d'un cheval, faut-il rappeler qu'il a écrit, l'année même (1967) où cette réponse est publiée, au moins les deux chansons suivantes : *Le cheval* et *Mon enfance* (« mes oncles repus / M'avaient volé le Far West »).

16 Guy Scarpetta, *L'impureté*, coll. « Figures », Paris, Grasset, 1985, p. 81 et 76. Après avoir été dite aussi « forme supérieure de la critique » ! L'attitude la plus utile suppose « selon des critères précis » cette ligne de démarcation entre majeur et mineur « pour pouvoir la déplacer, la perturber ou la forcer » (p. 78), « pour saisir comment [telle] hiérarchisation fonctionne dans l'expérience même de notre perception esthétique » (p. 77).